CHRISTOPH KÖNIG
BEETHOVEN
The Symphonies
Solistes Européens, Luxembourg
Chœur de Chambre de Luxembourg
RUBICON

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

The Symphonies

	Symphony No.1 in C major Op.21		
1	I.	Adagio molto – Allegro con brio	8.57
2	II.	Andante cantabile con moto	6.42
3	III.	Menuetto – Allegro molto e vivace	3.36
4	IV.	Finale: Adagio – Allegro molto e vivace	5.44
	***The Creatures of Prometheus* Op.43**		
5	Overture		5.13
	Act II		
6	No.9	Adagio – Allegro molto	3.59
7	No.16	Finale	6.19
	Symphony No.2 in D major Op.36		
8	I.	Adagio molto – Allegro con brio	12.04
9	II.	Larghetto	9.46
10	III.	Scherzo: Allegro	3.44
11	IV.	Allegro molto	6.32
	Symphony No.3 in E flat major Op.55 'Eroica'		
12	I	Allegro con brio	15.45
13	II	Marcia funebre: Adagio assai	13.19
14	III.	Scherzo: Allegro vivace – Trio	5.33
15	IV.	Finale: Allegro molto – Poco Andante – Presto	10.49
16	**Overture to *Coriolan* Op.62**		7.36
	Symphony No.4 in B flat major Op.60		
17	I.	Adagio – Allegro vivace	11.13
18	II.	Adagio	8.45
19	III.	Menuetto: Allegro vivace – Trio: Un poco meno allegro	5.29
20	IV.	Allegro ma non troppo	6.50
21	**'Leonore' Overture No.3 Op.72b**		13.50
	Symphony No.5 in C minor Op.67		
22	I.	Allegro con brio	7.18
23	II.	Andante con moto	9.02
24	III.	Scherzo: Allegro	4.47
25	IV.	Allegro	7.50
	Symphony No.6 in F major Op.68 'Pastoral'		
26	I.	Allegro ma non troppo Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande *Awakening of cheerful feelings upon arriving in the country* *Éveil de sentiments joyeux en arrivant à la campagne*	8.45
27	II.	Andante molto mosso Szene am Bach · *Scene by the brook* *Scène au bord du ruisseau*	11.25
28	III.	Allegro Lustiges Zusammensein der Landleute *Merry gathering of country folk* *Joyeuse réunion des paysans*	4.54
29	IV.	Allegro Gewitter, Sturm · *Thunderstorm* · L'Orage	4.54
30	V.	Allegretto Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm *Shepherds' song. Happy and thankful feelings after the storm* *Chant pastoral. Sentiments de bonheur et de reconnaissance après l'orage*	3.25

With the kind support of
the Philharmonie Luxembourg
PHILHARMONIE
SOLISTES EUROPÉENS LUXEMBOURG
LUXEMBOURG LET'S MAKE IT HAPPEN
VILLE DE LUXEMBOURG
LE GOUVERNEMENT DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

The Symphonies

31	**Overture to *Egmont* Op.84**		7.57
	Symphony No.7 in A major Op.92		
32	I.	Poco sostenuto – Vivace	13.47
33	II.	Allegretto	8.04
34	III.	Presto – Assai meno presto	8.46
35	IV.	Allegro con brio	6.55
36	**Overture *Fidelio Op.72***		6.14
	Symphony No.8 in F major Op.93		
37	I.	Allegro vivace e con brio	9.04
38	II.	Allegretto scherzando	3.55
39	III.	Tempo di menuetto	5.04
40	IV.	Allegro vivace	7.30
	Symphony No.9 in D minor Op.125		
41	I.	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	13.38
42	II.	Molto vivace	13.09
43	III.	Adagio molto e cantabile	11.40
44	IV.	Presto: 'O Freunde, nicht diese Töne!' – Allegro assai 'Freude, schöner Götterfunken' – Andante energico, sempre ben marcato	21.45
	Symphony No.10 in E flat major realised and completed by Dr Barry Cooper from the composer's fragmentary sketches of the 1st movement		
45	I.	Andante – Allegro – Andante	14.44

Symphony No.10 – 1st movement in E flat major realised and completed by Dr Barry Cooper © Universal Edition AG performed by the Solistes Européens, Luxembourg

GENIA KÜHMEIER soprano*
ANKE VONDUNG mezzo-soprano*
MICHAEL KÖNIG tenor*
JOCHEN KUPFER baritone*
CHŒUR DE CHAMBRE DE LUXEMBOURG*
Chorus master: **ANTONIO GROSU**
SOLISTES EUROPÉENS,LUXEMBOURG
CHRISTOPH KÖNIG

With the kind support of the Philharmonie Luxembourg
PHILHARMONIE
SOLISTES EUROPÉENS LUXEMBOURG
LUXEMBOURG LET'S MAKE IT HAPPEN
VILLE DE LUXEMBOURG
LE GOUVERNEMENT DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG Ministère de la Culture

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven was a towering giant among early 19th-century composers, inspiring, but also casting a long inhibiting shadow over his successors. He threw a bridge between classical and Romantic music: While wholeheartedly respecting the classical tradition and his predecessors – notably J.S. Bach, whose counterpoint would colour his later work especially, and Handel – he was by nature an innovator. He shared the ideas of Romanticism: the artist as mediator between Man and Creation and art as the subjective expression of human experience and emotions. With these convictions, and his uncompromising originality, the composer extended the range of musical language and formal possibilities in ways his contemporaries sometimes found hard to understand – and perform. His nine symphonies, composed in Vienna between 1799 and 1824, changed that form for ever.

The Symphonies

Symphony No.1 in C major Op.21

Beethoven's First Symphony was mostly written in 1799, though sketches exist for the Finale dating from 1797. He completed it in early 1800, and it was first performed on 2 April 1800, at an 'Academy Concert' in Vienna's Court Theatre – the first important concert devoted mainly to his own music and of which he received the proceeds. One critic described the symphony as 'inspired, powerful, original – and difficult'; its dissonances, innovative sonorities and modulations disconcerted conservative Vienna.

The influence of Mozart and Joseph Haydn, his teacher and mentor during his first two years in Vienna, is still predominant, particularly in the first and last movements. Yet Beethoven's musical personality is already evident – for instance in the opening Adagio molto, with its intriguing dominant seventh chord in the subdominant key. The vigorous Allegro con brio is notable for its constant changes of key and dynamic. The slow movement is a lilting dance, based on two figures from the first movement, the theme being introduced fugato style, with the strings joined by the woodwind and horns. The third movement, though marked Menuetto*,* is more like a scherzo, fast and exuberant. The Finale begins with a slow, playful introduction before taking off into a final burst of the energy typical of Beethoven.

Symphony No.2 in D major Op.36

Beethoven started his Second Symphony in 1801, completing it in October 1802 – a moment of great distress, as he was forced to realise he was going deaf. He had expressed his near despair in a letter to his brothers, dated 6 October 1802, known as the *Heiligenstadt Testament.* The largely carefree mood of the work forms a stark contrast, though the frequent changes of mood and passages of doubt and anguish cannot be overlooked.

The work was first performed at the Theater an der Wien, on 5 April 1803, together with No.1 in C major (then received more favourably), his C minor Piano Concerto and his only oratorio, *Christ on the Mount of Olives*. Opinions were mixed, with some judging the work 'very beautiful', others deploring 'an exaggerated striving for the innovative and the striking' – and one critic praising the work of a 'fiery spirit', which would survive, 'when many works now in fashion have long been carried to their graves'.

After a slow introduction, the opening movement proceeds through a series of modulations and changes of mood towards a powerful, even belligerent, finale. The Larghetto is nostalgic, at times sombre in tone, witha horn call characteristic of Romanticism, while the high-spirited Scherzois full of dynamic and melodic contrast. The contrasts continue in the final movement, with its complexities of style and structure and its brilliant conclusion.

Symphony No.3 in E flat major Op.55 'Eroica'

A world separates the first two symphonies from the third, the first ofBeethoven's middle period, written in 1803–4. The title is surrounded bytales and legends. As a young man, Beethoven was an ardent supporterof the French Revolution and he later watched with admiration the rise of Napoleon, a close contemporary, seeing in him a fighter for democracy,the standard-bearer of the Republican movement. When on 18 May 1804Napoleon let the French Senate proclaim him Emperor, Beethoven was famously disillusioned. He was working on his Third Symphony at the time. His disciple Ferdinand Ries relates that on learning of the proclamation, the composer tore off the title page of the manuscript, dedicated to Bonaparte, supposedly exclaiming: 'So he is a tyrant like all the others after all!' Ries tells this story some 34 years after the event and one may doubt its literal truth. In a letter to his publisher, dated 26 August 1804, Beethoven still referred to the symphony as 'truly Bonaparte', though in his own copy of the score he crossed out the dedication 'Intitulata Bonaparte'. When the first edition was published in Vienna in 1806, the symphony was renamed 'Sinfonia eroica, composita per festiggiare il sovvenire di un grand uomo' (Heroic symphony, composed to celebrate the memory of a great

man). Was Beethoven mourning the great man Napoleon had been, or the one he could have been? The composer's attitude would always remain ambiguous: When Bonaparte died in May 1821, he reportedly said: 'Seventeen years ago I wrote the music for this sad occurrence', referring to the Funeral March in the second movement.

The first public performance of the Third Symphony took place on 7 April 1805 in Vienna's Theater an der Wien. The audience was alarmed by the work's innovative boldness; and the critic of Leipzig's *Allgemeine Musikalische Zeitung* found the work long and difficult, and despite there being 'no lack of striking and appealing passages', he esteems it 'garish and bizarre in many places'.

The 'Eroica' was indeed ahead of its time. At almost twice the length of his first two symphonies, it is one of Beethoven's most monumental creations.The composer has broken free of the classical mould and produced one of the first examples of Romanticism in music.

The first movement Allegro con brio is full of drama and driven energy.The Marcia funebre: Adagio assai is notable for its fluctuations between major and minor keys and the almost triumphant C major outburst in the central section. The brief Scherzo: Allegro vivace is playful, rich in humour; The Finale: Allegro molto consists of intricate variations on a theme used by Beethoven in his music for the ballet *The Creatures of Prometheus* and in his Variations for Piano Op.35. This complex work, with its frequent, often startling changes of mood, ends on a note of exultant celebration.

Symphony No.4 in B flat major Op.60

The Fourth Symphony was composed in 1806 and first performed at a private concert given by Prince Franz Joseph von Lobkowitz, a patron of Beethoven's, in March 1807.

It is often seen as a moment of respite in the onward march of Beethoven's evolution. Robert Schumann, an early commentator of the work, likened it to 'a slender Grecian maiden between two huge Nordic giants', meaning the 'Eroica' and 'Fate' Symphonies, with their passionate inner struggle. Yet such descriptions do not do justice to the work's complexity: the tragic depths of the introduction, the contrasting moods and drama of the central movements and the irrepressible energy of the finale. It should rather be seen as a further stage in Beethoven's creation of a symphonic language to express subjective experience.

The slow sombre introduction has been compared to Haydn's depiction of Chaos at the start of *The Creation* (1799). The darkness is eventually dispelled by six vigorous chords that lift the music into the light of the Allegro vivace*,* featuring an arresting exchange between strings and woodwind. Drama and tension underlie the melodic sweetness of the Adagio – of which Hector Berlioz said,

‘You are seized, from the first measure, by an emotion which at the end becomes overwhelming in its intensity’. The third movement is an exuberant scherzo; and Beethoven’s irresistible optimism characterises the brilliant final movement, concluding on a little musical joke.

Symphony No.5 in C minor Op.67

‘Thus Fate knocks at the door!’ is how Beethoven reportedly described the first four notes of Symphony No.5 in C minor, – at least as reported in 1840 by his secretary and first biographer, the unreliable Anton Schindler. Musicologists have used this quotation as the basis for an extra-musical interpretation of the work – which is how it got its nickname, the ‘Fate’ Symphony. For the Romantics in particular, the symphony expresses the composer’s struggle against the destiny that caused his deafness, or more generally, Man’s struggle against the forces of darkness, ending in Victory. Some authorities doubt Beethoven had any such intention, analysing the symphony in terms of absolute music. Yet the work’s relentless energy, its sharply contrasting themes and moods, do suggest an inspirational narrative of endurance and victory against the odds – from the initial ‘hammer-blows of fate’ to the finale, in which ‘amid vast roarings of a superhuman joy, he led his Fifth Symphony to its conclusion’ (E.M. Forster).

Beethoven began thinking about the Fifth in 1800 and sketches were found in his notebook of February 1804; but he only started working on it seriously in April 1807, completing it in spring 1808. The composer conducted the first performance at the Theater an der Wien on 22 December 1808. The concert was memorable – in every sense of the word: apart from the Fifth, it included the premiere of the Sixth Symphony, the concert aria ‘Ah, perfido!’, excerpts from the Mass in C Op.86, a fantasy for solo piano (probably Op.77), the *Choral Fantasy* Op.80 and Piano Concerto Op.58 no.4. Who could wish for more? Unfortunately, this unique musical marathon took place in disastrous conditions: the hall was under-heated and the sparse audience froze for the four-odd hours it lasted; orchestra and choir were under-prepared and Beethoven’s fits of rage got him banned from rehearsals. Finally, his pupil Ferdinand Ries, the chosen soloist, refused to play, complaining he had only received the music five days before the concert, leaving the composer to play the three solo piano parts himself.

The concert was a flop. Schindler commented that ‘the public was not endowed with the necessary degree of comprehension for so much extraordinary music’, and in many ways he was right: Beethoven was once again ahead of his time. The Fifth, now perhaps the best-known symphony in the Classical–Romantic repertoire, did indeed take years to be fully understood.

The ‘hammer-blows’ that begin the ‘Fate’ Symphony form one of its basic structural elements, recurring in different forms throughout. These four notes – three short, one long – would come to represent ‘V’ in Morse code (1830s) and were famously used by the Allies during World War Two to symbolise victory over Nazi oppression. Whatever Beethoven’s original intention had been, this implacable opponent of tyranny and dictators would surely not have objected.

Symphony No.6 in F major Op.68 ‘Pastoral’

Beethoven completed his Sixth Symphony in 1808, the same year as the Fifth, and its premiere took place at the famous concert of 22 December 1808. As with the Fifth, its genius was not immediately recognised. Following favourable commentary and an arrangement of the score for string sextet in 1810, Berlioz, a leading light of Romanticism, wrote, ‘This astonishing landscape seems to have been composed by Poussin and drawn by Michelangelo!’. At a time when Berlioz was trying to renew the music of his own country, he saw the symphony as an answer to his prayers: Beethoven had found in Nature a bucolic, purifying haven; his symphonic hymn to Nature transcribed his ‘impressions’ – with the subjectivity that is the essence of Romanticism: the ‘I’ making its triumphal entry into literature, music, the arts…

Even so, Beethoven long refused any ‘pictorial’ interpretation. As he notes in the 1826 edition of the work: ‘More expression of feeling than painting’. What mattered to him was the musical transcription of the ‘feeling’ evoked by the murmuring of the stream, birdsong, thunderclaps, the storm, building on and developing techniques used to masterly effect by Haydn in *The Creation* and *The Seasons* (1801). Eventually, though, he did provide explanations for the different movements of the symphony – the first to break with the classical form by being in five parts, even if the third and fourth are run together. The different movements ‘translate’ this ‘programme’ with such eloquence that makes description quite simply superfluous: the listener just *hears* what Beethoven was trying to express.

Symphony No.7 in A major Op.92

Musicologists have puzzled over Beethoven’s habit of composing two or more very different works at much the same time: examples of such a ‘pairing’ include the Fifth and Sixth Symphonies, written in 1807–8. During the four years of symphonic silence that followed, the composer worked on harmony, form and expression and developed his own unmistakable musical language. In 1812, over a period of just four months, he completed two new symphonies, very different in theme and character: the sublime No.7 in A major and No.8.

He conducted the first performance of the Seventh at an Academy Concert at the University of Vienna. The Symphony conquers and occupies new stylistic terrain and the audience were astonished by its wild rhythmic exuberance and uninhibited passion. Richard Wagner famously described the work as the 'Apotheosis of the Dance', referring to the French dance suite from which symphonic form developed. Some critics wondered whether Beethoven had himself been drunk when he composed the final 'Bacchanal' ...

The slow majestic introduction, punctuated by powerful chords, gradually builds in tension and intensity. The flute announces a wonderfully delicate lilting theme with a dotted rhythm before the full orchestra takes off into the Vivace, an exuberantly joyous dance. The slow movement, a stately and expressive Allegretto, suggests a cortège approaching, passing, and after an episode of unease in the orchestra, receding. In the third movement, a scherzo, full of good humour and energy, alternates with more lyrical trio sections, figuring short melodic phrases in the woodwind. The final movement rushes along with a fierce driven energy and few moments of respite; all restraint is finally thrown off in the truly inebriating Bacchanal.

Symphony No.8 in F major Op.93

The Eighth Symphony, first performed on 27 February 1814, has always lived in the shadow of the Seventh, but in spite of its light-hearted humour, it is a major work of late classicism. Beethoven himself thought the Seventh was one of his 'great' symphonies, but the Eighth was the better work. Schumann would praise it for its 'profound humour' and the beauty of its invention. In the second movement, Allegretto scherzando, he wrote, the listener could not help but feel 'tranquillity and happiness'.

After the wildness of the Seventh, the composer returns in the Eighth to a more classical structure, balancing form and content. The expansive and lively first movement dispenses with an introduction, and proceeds by incremental stages to the recapitulation, where the melodic material undergoes a series of transformations. The second movement is interesting for a musical joke: the woodwind keep up a persistent staccato beat, a parody perhaps of the ticking of a metronome – or one of the automata invented by J.N. Mälzel: The repeated 'ta, ta, ta' sequence would reappear in his Canon in B flat major 'To Mälzel'. In the stately third movement, Beethoven returns to the minuet and trio form out of fashion since Haydn and gives a prominent role to the horn. The finale contains one of the composer's enigmas: the sounding of a lone C sharp, which only comes into its own much later, in the coda – the longest Beethoven ever wrote. An extended series of F major chords brings the symphony to a resounding conclusion.

Symphony No.9 in D minor Op.125

Over the years, Beethoven's Ninth has acquired iconic status, not just in the classical canon, as the first symphony to include voices, but as a political symbol: The 'Ode to Joy' from the final movement was played during political protests in Chile and on Tiananmen Square, and a short arrangement serves as the official anthem of the European Union; Leonard Bernstein chose the Ninth for his concert celebrating the fall of the Berlin Wall in October 1989. To underline the message of Brotherhood, Bernstein famously changed one word of Friedrich Schiller's text: 'Freude' became 'Freiheit', and the 'Ode to Joy' an 'Ode to Freedom'. Some scholars believe Schiller originally wrote an ode 'An die Freiheit', only later changing it (for political reasons?) to 'An die Freude'; and that it was this 'Ode to Freedom' that in 1792 had first attracted Beethoven to the work – though the composer based his setting on the revised 1808 version.

Beethoven completed his 'Choral' Symphony between 1822 and 1824; it was first performed on 7 May 1824, in Vienna's Theater am Kärntnertor, in the presence of the composer – his last public appearance. The work had been germinating for many years: his *Choral Fantasy* in C minor of 1800 contains an embryonic version of the 'Ode to Joy' theme, and his notebooks from 1815 include preliminary sketches. The composer had doubts about the finale, and in 1823 was still thinking of an instrumental rather than a choral fourth movement. The finale was not uncontroversial, the main objections being to the quality of the vocal writing and the theme itself. But for music editor George Grove, 'a nobler and more enduring tune does not exist'; and Richard Wagner praised the melody for its 'pure and lasting humanity'. British musicologist Donald F. Tovey thought there was no part of the work 'which does not become clearer to us for assuming that the choral finale is right; and there is hardly a point that does not become difficult and obscure as soon as we fall into the habit which assumes that the choral finale is wrong'.

The celebrity of the fourth movement can mean that the first three movements do not receive the close attention they deserve – and need, if the choral finale is to be seen as the inevitable and natural conclusion to the symphony. It is a highly complex work, which progresses logically, from its mysterious *pianissimo* opening through its different movements, via a network of related and contrasting themes. The main themes, one jagged and aggressive, the other lyrical and peaceful, come together in the celebratory conclusion: an inspiring, if utopian, vision of humanity united – and the musical testament of a man who all his life had cherished the ideals of freedom and universal brotherhood.

Symphony No.10, 1st movement in E flat major (realised and completed by Dr Barry Cooper)

In 1844, Beethoven's former secretary Anton Schindler published an article claiming the composer had left sketches for a tenth symphony, unfinished at his death. This led to much interest and speculation; clues turned up from time to time but only deepened the mystery: Schindler has proved to be an unreliable witness; Karl Holz, another secretary who was in close contact with Beethoven at the end of his life, reported hearing the composer play the first movement of the 'Tenth' on the piano, whilst also claiming he had sketched the whole symphony; and a letter written by Schindler and signed by Beethoven eight days before his death refers to sketches for a new symphony. Gustav Nottebohm, a leading late 19th-century Beethoven scholar, examined the sketches but lent them no more importance than many others the composer had made.

Over the years, some 8000 pages of sketches have been located, many just single-line drafts without clef or key signature and relating to different works, all in Beethoven's nearly indecipherable handwriting. Serious investigation of them only began in the 1960s, but before long, most of them had been studied and dated approximately. In 1977, musicologist Robert Winter concluded that Beethoven did no more than think about a tenth symphony.

Since then, however, a number of sketches have come to light, the earliest dating from 1812, the year Beethoven composed his Seventh and Eighth Symphonies. His notebooks contain sketches for several others – among them, the Ninth and one in E flat major. Ideas for this 'Tenth' reappear in October 1822 and 1824: three groups of substantial sketches that include a theme nearly identical with the second movement of Piano Sonata No.8 in C minor Op.13, the 'Pathétique'. Finally, Beethoven scholar Dr Barry Cooper identified another group from 1825. All in all, 350 bars of music relating to the Tenth Symphony have been collected from different sources.

After close examination of the sketches and study of the composer's working methods, Dr Cooper has reconstructed a complete movement, filling in the missing passages with music based on the same thematic material. He calls the result an 'artist's impression' of the first movement of a work he has likened to the 'Loch Ness Monster' and 'Atlantis'. The movement contains some 15–20 minutes of music: an Andante based on the theme from the 'Pathétique'; an Allegro, starting with a blazing chord recalling the final movement of the Ninth; and a brief Andante that reprises the 'Pathétique' theme from the first Allegro.

Cooper's 'artist's impression' of the elusive Tenth was first performed on 18 October 1988, in London, with Walter Weller conducting the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Appropriately, the concert was organised by the Royal Philharmonic Society – to whom, shortly before his death in 1827, Beethoven had promised a new symphony.

The Overtures
It is characteristic of Beethoven that all his overtures are concerned with revolt in one form or another – that of an individual (man or Titan), or a people.

Coriolan Overture Op.62
Beethoven wrote the *Coriolan* overture in 1807, not for the theatre but as a concert piece. He was still working on the Fifth Symphony, and the overture reflects that work's mood of struggle and personal heroism in conflict. The overture was first performed in March 1807, at the concert in the home of Prince Lobkowitz, where the Fourth Symphony and the Fourth Piano Concerto were also premiered.

The overture is based not on Shakespeare's *Coriolanus* but a little-known tragedy by Austrian playwright Heinrich Joseph von Collin. Following his victory over the Volscians, patrician Roman general Coriolan is made consul; his arrogance and contemptuous behaviour, however, lead the people to revolt, and he is banished from Rome. In his bitterness he turns traitor and leads the Volscians in an attack on Rome. Before the city gates, his mother and other women persuade him to turn back; finally, unable to reconcile his honour as a soldier with his double treachery, he falls on his sword. The overture depicts this last scene. It is built around the conflict of two opposing themes, one truculent and martial, and the other gentle and hesitant, eloquently portraying the women's plea for peace.

Egmont Overture Op.84
Beethoven's work on the overture (and incidental music) of *Egmont* was a labour of love. He revered the play's author Johann Wolfgang von Goethe, and the subject, revolt against tyranny, was one he championed all his life.

The work was composed between October 1809 and June 1810, at the height of the Napoleonic Wars, for the Burgtheater's revival of the play; it was premiered on 15 June 1810. As with *Coriolan*, the representation of inner struggle recalls the Fifth Symphony.

The play is set during the brutal Spanish occupation of the Low Countries in the 16th century under the Duke of Alba, appointed to crush any signs of rebellion. Count Egmont, a leader of the struggle against the oppression of his people, refuses to surrender and is thrown into prison and sentenced to death. His lover Klärchen's attempt to rescue him fails and he goes to his death exhorting his fellow country to continue the fight for liberty – a transcendent vision of the ultimate victory of freedom over tyranny.

The opening chords are full of heavy foreboding, suggesting both Spanish oppression and the hero's tragic end, against which are pitted lyrical passages, alluding to the individual's inner struggle, typical of Romanticism. The tension and drama of the central section (Allegro) depicts the gathering momentum of rebellion, punctuated by a theme in the woodwind expressing Klärchen's love for Egmont. The exultant triumph of the F major finale describes the condemned hero's ecstatic vision.

Fidelio Overture Op.72
'Leonore' Overture No.3 Op.72b

The genesis of Beethoven's only opera *Fidelio* was long and painful. As he told Anton Schindler: 'Of all my children, this is the one that brought me the most sorrow; and for that reason, it is the one most dear to me'. He began work on the opera, based on a German translation of Jean-Nicolas Bouilly's play *Léonore, ou L'Amour conjugal*, in 1805, completing it in the autumn. Again, the subject will have attracted the composer: Florestan, unjustly thrown in prison by a tyrant and representing the oppressed of the world is freed by his wife Leonore, who becomes a symbol of individual courage and liberation.

Beethoven revised the opera itself three times and wrote four overtures, 'Leonore' Nos. 1, 2 and 3, not composed in that order, and Fidelio. The premiere of the opera, first entitled *Leonore*, on 20 November 1805 (with the overture 'Leonore' No.2) was a disaster: Napoleon was occupying Vienna and his troops, the Court Theatre audience… The composer rewrote the opera for its reprise in 1806, including a new overture, 'Leonore' No.3. No.1 was written for an 1817 revival of the opera in Prague that never took place. Beethoven's reworking of the opera, renamed *Fidelio,* for the (finally successful) 1814 revival, included the revised and condensed Overture. These days, this latter is often played at the start of the opera and 'Leonore' No.3 between scenes 1 and 2 of the second act.

The **Overture to *Fidelio*** is the shortest and most concise of the four. Whereas the three 'Leonores' are closer in form and content to tone poems, the 'Fidelio' is the most effective as an overture, serving as an introduction to the action of the opera, conveying the tension, conflict and drama that will unfold. The overture begins with two alternating themes, a rousing call to arms alluding to Leonore and her struggle on behalf of freedom, and a mournful theme, dominated by horns, depicting the despair of Florestan in his dungeon. The tension mounts and a crescendo leads into the dramatic main section that develops these two themes. The two themes are restated before a fast-dramatic passage, suggesting the galloping horse bearing the Minister, Florestan's official saviour, brings the overture to its conclusion.

'Leonore' No.3 is the longest of the overtures, at about twice the length of the 'Fidelio', and prefigures the drama of the opera itself: Florestan's imprisonment, his murder, prevented in extremis by Leonore, and his dramatic rescue by the Minister: a journey from dungeon to freedom, from darkness into light.

Descending notes begin the slow introduction that includes a statement of Florestan's theme. The Allegro begins *pianissimo,* gradually mounting to a climax, with a brief allusion on the horn to Florestan's theme leading into a second more lyrical one. The music undergoes almost symphonic treatment before a sudden hush, punctuated by trumpet fanfares, announces the hero's rescuer. After a reprise of the themes from the Allegro, including a last statement of the Florestan theme, the music pauses, moves through a passage of calm, then gathers and rushes into the *fortissimo* conclusion of liberation and final victory.

Overture *The Creatures of Prometheus* Op.43

Beethoven's composed his first work for the stage in 1800–01. Dancer and choreographer Salvatore Viganò needed music for a ballet to be performed in the presence of Empress Maria Theresia at Vienna's Court Theatre, where it was premiered on 28 March 1801. Viganò normally wrote his own scores, but given the importance of the occasion, he commissioned Beethoven to write the overture and incidental music. The subject was chosen by the choreographer, but the rebellion of the Titan Prometheus on behalf of mankind would obviously appeal to the humanist composer and indefatigable opponent of tyranny.

In Greek mythology Prometheus champions humans, defying the gods to steal fire from Olympus to bring them culture and civilization. Zeus punishes the Titan's revolt by chaining him to a rock and sending his eagle every day to gnaw at his eternally regenerating liver. Viganò's ballet is an allegory based on the myth. Finding mankind in a state of ignorance, Prometheus decides to elevate them through the arts – an idea in keeping with Enlightenment ideals. Apollo commands Amphion, Arion and Orpheus to teach humans music; Melpomene and Thalia, tragedy and comedy; and Terpsichore, Pan and Dionysus different styles of dance.

Beethoven's overture portrays the philosophical aspect of the story. The slow introduction (Adagio) begins with a series of chords in a different key from the rest of the overture, a violation of classical harmony that suggests Prometheus' revolt. The energetic and finely wrought Allegro molto con brio ends with a prefiguration of the famous theme that will bring the ballet to its conclusion. The Creatures of Prometheus have achieved civilization through the power of art.

Ariel Wagner

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Beethoven était un titan parmi les compositeurs du début du XIX^{e} siècle. Il a inspiré, mais également jeté une longue ombre d'inhibition à ses successeurs. Sa musique a connecté les périodes classiques et romantiques. Il respectait passionnément la tradition classique et ses prédécesseurs – en particulier celle de Johann Sebastian Bach, dont le contrepoint devait surtout influencer ses œuvres tardives, et Haendel. Néanmoins il était un innovateur par nature. Il partageait les idées du romantisme : l'artiste en tant que médiateur entre l'homme et la création et l'art comme expression subjective de l'expérience et de l'émotion humaine. Avec ces convictions et son originalité sans compromis, le compositeur a élargi l'éventail du langage musical et des possibilités formelles d'une manière parfois difficile à comprendre et à jouer pour ses contemporains.

Ses neuf symphonies, qu'il a composées à Vienne entre 1799 et 1824, changèrent à jamais les formes musicales.

Les Symphonies

Symphonie n^{o} 1 en *ut* majeur op. 21

La première symphonie de Beethoven fut écrite principalement en 1799, bien qu'ils existaient déjà des ébauches pour le *Finale* de 1797, achevé au début de 1800. La première eut lieu le 2 avril 1800 lors d'un « concert de l'Académie » au Théâtre de la Cour de Vienne. Ce concert important fut le premier où ses propres œuvres furent principalement jouées et dont il reçut le produit. Un critique a décrit la symphonie comme « inspirée, puissante, originale – et difficile ». Leurs dissonances, leurs modulations innovantes et leur grande richesse sonore ont irrité la ville de Vienne conservatrice.

Surtout dans le premier et dernier mouvement, l'influence de Mozart et de Joseph Haydn, son professeur et mentor pendant ses deux premières années à Vienne, est toujours prédominante. Mais la personnalité musicale de Beethoven est déjà reconnaissable – tel que dans l'ouverture du *Adagio molto* avec son surprenant accord de septième dominant dans la clé subdominante. Le puissant *Allegro con brio* se caractérise par ses changements constants de tonalité et de dynamique. Le mouvement lent, une danse allègre, repose sur deux motifs du premier mouvement. Le thème dans le mouvement est introduit sous forme de fugue, des cordes sont rejoints par des bois et des cors. Le troisième mouvement s'appelle *Menuetto*, pourtant il est assez rapide et exubérant comme un scherzo. Le *Finale* commence par une introduction lente et ludique et s'intensifie dans un ultime élan d'énergie typique de Beethoven.

Symphonie n° 2 en *ré* majeur op. 36

Beethoven commença sa deuxième symphonie en 1801 et l'acheva en octobre 1802 à des moments de grande tristesse, sachant qu'il perdra l'ouïe. Son profond désespoir est attesté par la lettre du 6 octobre 1802 adressée à ses frères, connue sous le nom de *Testament de Heiligenstadt.* L'humeur largement insouciante de la symphonie contraste fortement avec cela, même si l'on ne peut ignorer les passages pleins de peurs et de doutes ainsi que les changements fréquents d'humeur.

L'œuvre eut sa première le 5 avril 1803 au Theater an der Wien*,* avec la première symphonie en *ut* majeur (mieux accueillie par le public), son concerto pour piano en *ut* mineur et son seul oratoire *Christ sur le mont des Oliviers*. Les réactions furent mitigées, certains jugeant l'œuvre « très belle », tandis que d'autres déplorèrent « un effort excessif de l'innovation et d'éléments ostensibles ». Un critique salua la Seconde comme l'œuvre d'un « esprit ardent » qui survivrait « alors que de nombreuses œuvres aujourd'hui à la mode furent enterrées depuis longtemps ».

Après une lente introduction, le mouvement d'ouverture passe par des modulations et des changements d'humeur vers un final puissant, presque belliqueux. Le *Larghetto* est nostalgique, parfois sombre dans le ton, avec un appel de cor typique du romantisme. En revanche, le *Scherzo* exubérant est plein de contrastes dynamiques et mélodiques. Les contrastes se poursuivent dans le mouvement final d'un style et d'une structure complexe avec sa fin brillante.

Symphonie n° 3 en *mi* bémol majeur « Eroica » op. 55

Des mondes séparent les deux premières symphonies de la troisième, qui fut composée entre 1803 et 1804. Le nom de la première symphonie de la période médiane de Beethoven est entouré d'histoires et de légendes. Jeune homme, il était un fervent partisan de la Révolution française. Plus tard il suivit avec admiration l'ascension de Napoléon, un contemporain proche qu'il voyait comme un combattant pour la démocratie, un pionnier du mouvement républicain. Lorsque Napoléon s'autoproclama empereur au Sénat français le 18 mai 1804, Beethoven fut profondément désabusé. À l'époque, il travaillait sur sa symphonie. Son disciple Ferdinand Ries rapporte que lorsqu'il apprit la proclamation, le maître eut arraché la première page de la partition avec la dédicace à Bonaparte et s'eut exclamé : « Il est donc un tyran comme tous les autres ! » Ries raconte cette histoire environ trente-quatre ans après l'événement et l'on peut douter de sa vérité littérale. Dans une lettre à son éditeur du 26 août 1804, Beethoven décrit la symphonie comme « véritablement Bonaparte », bien qu'il eût rayé la dédicace « *Intitulata Bonaparte* » dans son manuscrit. Lorsque la première édition parut en 1806, la symphonie fut rebaptisée « *Sinfonia eroica, composita per festiggiare il sovvenire di un grand uomo* » (Symphonie héroïque composée en mémoire à un grand homme). Beethoven

pleura-t-il le grand homme qui avait été Napoléon, ou plutôt l'homme qu'il aurait pu être ? L'attitude du compositeur resta toujours ambigüe : à la mort de Bonaparte en mai 1821, il aurait dit en référence à la marche funèbre dans le deuxième mouvement : « Il y a dix-sept ans, j'ai écrit la musique pour ce triste événement ».

La première représentation publique de la troisième symphonie eut lieu le 7 avril 1805 à Vienne au Theater an der Wien. L'audace novatrice de l'œuvre effraya le public. Le critique du *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig a trouvé l'œuvre longue et compliquée, et malgré « les passages marquants et attrayants », il avait une sensation « absurde et bizarre en de nombreux endroits ».

L'« Eroica » était en fait en avance sur son temps. Deux fois plus longue que ses deux premières symphonies, elle est l'une de ses créations les plus monumentales. Beethoven se libéra de la forme classique et composa l'un des premiers exemples de musique romantique.

Le premier mouvement *Allegro con brio* est plein de drame et d'énergie flottante. Les fluctuations entre les tonalités principales et secondaires dans le deuxième mouvement *Marcia funebre : Adagio assai* et l'apparition triomphante en *ut* majeur dans la section centrale sont remarquables. Le court *Scherzo : Allegro vivace* est ludique, humoristique. Le final *Allegro molto* se compose de variations complexes d'un thème déjà utilisé par Beethoven pour le ballet *Les Créatures de Prométhée* et ses Variations pour piano op. 35. L'œuvre complexe avec ses sautes d'humeur fréquentes et souvent étonnantes se termine dans une jubilation solennelle.

Symphonie n° 4 en *si* bémol majeur op. 60

La quatrième symphonie de 1806 eut sa création en mars 1807 lors d'un concert privé du prince Franz Joseph von Lobkowitz, un mécène de Beethoven.

La Quatrième est souvent considérée comme un entracte au milieu de l'évolution précipitante de Beethoven. Robert Schumann, un des premiers critiques de l'œuvre, l'a comparée à une « mince fille grecque entre deux grands géants nordiques », se référant à la symphonie « Eroica » et à la symphonie du **«** destin » avec sa lutte intérieure passionnée. Mais cela ne rend pas justice à la complexité de l'œuvre avec ses profondeurs tragiques dans l'introduction, ses humeurs et ses drames contrastés dans la partie principale et l'énergie effrénée dans le final. Il faut plutôt considérer la Quatrième comme une étape supplémentaire de la création de Beethoven d'un langage symphonique exprimant des expériences subjectives.

L'introduction lente et sombre fut comparée à la représentation de Haydn du Chaos au début de sa *Création* (1799). L'obscurité est finalement dispersée par six accords puissants qui transcendent la musique dans la lumière de l'*Allegro vivace,* y compris un échange captivant entre les cordes et les

bois. Le drame et le suspense sous-tendent la douceur mélodique de l'*Adagio* – dont Hector Berlioz dit : « On est saisi, dès les premières mesures, d'une émotion qui, à la fin, devient accablante par son intensité. » Le troisième mouvement est un scherzo exubérant et le brillant mouvement final, qui se termine par un petit amusement musical, témoigne de l'irrésistible optimisme de Beethoven.

Symphonie n° 5 en *ut* mineur op. 67

« Ainsi le destin frappe à la porte ! » aurait décrit Beethoven les quatre premières notes de la cinquième symphonie en *ut* mineur. C'est du moins ce que rapporte Anton Schindler en 1840, son secrétaire et premier biographe, qui n'est en effet pas toujours sérieux. Cette citation sert aux musicologues comme point de départ pour une interprétation extra-musicale de l'œuvre – de sorte qu'il a obtenu son surnom, la symphonie « du destin ». D'après les romantiques surtout, la Cinquième exprime la lutte du compositeur contre le destin, qui fut la cause de sa surdité ou, plus généralement, la lutte de l'homme contre les puissances des ténèbres qui se termine victorieusement. Dans leur analyse de la symphonie sous l'angle de la musique absolue, certains experts doutent d'une intention pareille de Beethoven. Mais l'énergie implacable de l'œuvre, ses thèmes et ses humeurs très contrastés suggèrent un récit inspirant de persévérance et de victoire à l'encontre de toute opposition – des premiers « coups de marteau du destin » jusqu'au final, dans lequel le compositeur amène sa cinquième symphonie « jusqu'à sa fin, au milieu d'un formidable élan de joie surhumaine » (E.M. Forster).

En 1800, Beethoven avait déjà réfléchi sur la Cinquième, les premières ébauches se trouvent dans son carnet du février 1804. Seulement en avril 1807 il s'y dédia sérieusement afin de l'achever au printemps de 1808. Il dirigea lui-même la création le 22 Décembre 1808 au Theater an der Wien. Le concert fut remarquable – à tous égards : outre la cinquième, la sixième symphonie, l'air de concert « *Ah, perfido !* », des extraits de la Messe en *ut* majeur op. 86, une fantaisie pour piano seul (probablement op. 77), la *Fantaisie chorale* op. 80 et le Concerto pour piano n° 4 op. 58 furent également crées. Que peut-on souhaiter de plus? Malheureusement, ce marathon musical unique se déroula dans des conditions catastrophiques : une salle sous-chauffée et un public peu nombreux, frissonnant tout au long du concert de quatre heures. L'orchestre et le chœur n'étaient pas préparés et Beethoven avait été exclu des répétitions suite à ses accès de colère. Finalement, son élève Ferdinand Ries, soliste dévoué, refusa de monter sur scène et se plaignit d'avoir reçu les partitions que cinq jours avant le concert. Le compositeur devait se charger lui-même des trois parties du piano solo.

Le concert fut un échec. Schindler fut remarquer que « le public manquait de compréhension nécessaire de tant de musique extraordinaire », et à bien des égards, il avait raison : Une fois de plus,

Beethoven était en avance sur son temps. La Cinquième, probablement la symphonie la plus célèbre du répertoire classique–romantique actuel, mit en effet des années à être pleinement comprise.

Les « coups de marteau » au début de la symphonie du « destin » constituent un des éléments structurels de base, qui se répètent dans différentes variantes à travers de l'œuvre. Ces quatre notes (trois courtes et une longue) signifient « V » comme « Victory » dans le Code Morse (années 1830) et ont été utilisées par les Alliés pendant la Seconde Guerre mondiale comme symbole de la victoire sur le régime nazi. Quelle qu'ait été l'intention initiale de Beethoven, cet adversaire implacable de la tyrannie et de la dictature n'aurait certainement eu aucune objection à cet égard.

Symphonie n° 6 en *fa* majeur « Pastorale » op. 68

Beethoven acheva sa sixième symphonie en 1808, tout comme la cinquième. Les deux eurent leur première lors du concert mémorable du 22 décembre 1808 mentionné ci-dessus. De même que la Cinquième, la génialité de la Sixième ne fut pas immédiatement reconnue. Après des louanges et une adaption de la partition pour un sextuor à cordes, Berlioz, l'une des figures de proue de la période romantique, écrivit : « Cet étonnant paysage semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange ! » À cette époque, Berlioz voulait renouveler la musique de son propre pays. Il vit dans cette symphonie la réponse à ses prières : Beethoven avait trouvé dans la nature une oasis bucolique et purifiante, son hymne symphonique à la nature transcrivait ses « impressions » avec la subjectivité essentielle du romantisme : Le « moi » fait une entrée triomphale dans la littérature, la musique, l'art …

Néanmoins, Beethoven rejeta longtemps toute interprétation « figurative ». Comme il l'a noté dans l'édition de 1826 : « Plus d'expression du sentiment que de la peinture ». Pour lui, la transcription musicale du « sentiment » était primordiale, suscité par le clapotis d'un ruisseau, par le gazouillis des oiseaux, les coups de tonnerre et les tempêtes. Il continua à développer les techniques utilisées par Haydn de manière si magistrale et efficace dans sa *Création* et les *Saisons* (1801). Finalement, Beethoven fournit néanmoins des explications pour les différents mouvements de la symphonie – la première, qui rompt avec la forme classique avec ses cinq parties, même si le quatrième mouvement enchaîne directement avec le troisième. Les différents mouvements « véhiculent » ce « programme » avec une telle éloquence que la description devient redondante : l'auditeur *écoute* simplement ce que Beethoven voulait exprimer.

Symphonie n° 7 en *la* majeur op. 92

Les musicologues s'interrogent sur l'habitude de Beethoven de composer deux ou plusieurs œuvres très différentes simultanément. La cinquième et sixième symphonie de 1807–1808 sont exemplaires

de ce « jumelage ». Pendant les quatre années suivantes – sans avoir écrit de nouvelles morceaux symphoniques – le compositeur travailla sur les harmonies, la forme et l'expression et développa son propre langage musical incomparable. En 1812, en seulement quatre mois, il acheva deux nouvelles symphonies très différentes par leur thème et leur caractère : la sublime Septième en *la* majeur et la Huitième.

Beethoven dirigea la création de la Septième lors d'un concert d'académie à l'université de Vienne. La symphonie conquiert et occupe un nouveau terrain stylistique. Le public fut émerveillé par son exubérance rythmique sauvage et sa passion sans limites. Richard Wagner décrivit l'œuvre comme une « apothéose de la danse » en faisant référence à la suite de danse française à partir de laquelle la forme symphonique s'est développée. Certains critiques ont spéculé si Beethoven était ivre lorsqu'il composa la « Bacchanale » finale.

L'introduction lente et majestueuse augmente progressivement la tension et l'intensité avec des accords accentués et puissants. La flûte prélude un thème merveilleusement tendre et vif au rythme pointé jusqu'à ce que l'orchestre complet commence immédiatement avec le *Vivace*, une danse exubérante et joyeuse. Le mouvement lent, un *Allegretto* imposant et expressif, suggère une procession qui, en s'approchant, défile et retire après un épisode d'agitation dans l'orchestre. Dans le troisième mouvement, un scherzo plein de bonne humeur et d'énergie alterne avec des passages en trio lyrique, soulignant des courtes phrases mélodiques des bois. Le dernier mouvement avance d'une énergie farouche avec quelques instants de calme ; ultimement, la Bacchanale véritablement enivrante met fin à toute retenue.

Symphonie n° 8 en *fa* majeur op. 93

La huitième symphonie fut créée le 27 février 1814 et a toujours vécu dans l'ombre de la septième. Malgré son humeur insouciante c'est l'une des œuvres majeures du classicisme tardif. Beethoven lui-même considérait la Septième comme l'une de ses « grandes » symphonies, mais la Huitième était la meilleure œuvre. Schumann la vanta pour son « humour profond » et la beauté de sa composition. Dans le deuxième mouvement, *Allegretto scherzando,* l'auditeur ne pouvait que ressentir « du calme et du bonheur ».

Après la férocité de la Septième, le compositeur revient avec la Huitième à une structure plus classique qui équilibre forme et contenu. Le premier mouvement, expansif et vif, se dispense d'une introduction et passe progressivement à la récapitulation, où le matériau mélodique subit plusieurs transformations. Le deuxième mouvement est intéressant en raison d'une blague musicale : le bois tient un rythme staccato persistant, peut-être une parodie du tic-tac d'un métronome – ou l'un des

automates inventés par J.N. Mälzel. La séquence répétée « ta, ta, ta » devrait réapparaître dans le canon en *si* bémol majeur « À Mälzel ». Dans le troisième mouvement majestueux, Beethoven reprend la forme de minuet et de trio qui s'est démodée depuis Haydn et fait ressortir cor. Le final contient l'un des mystères du compositeur : le son d'un *ut* dièse solitaire, mis en valeur que beaucoup plus tard dans la coda – la plus longue jamais composée par Beethoven. La symphonie aboutit dans une longue séquence d'accords en *fa* majeur.

Symphonie n° 9 en *ré* mineur op. 125

Au fil des ans, la Neuvième de Beethoven acquit un statut de culte dans le canon classique, non seulement en tant que première symphonie avec chant, mais aussi en tant que symbole politique. « L'Ode à la joie » du mouvement final fut jouée lors de manifestations politiques au Chili et sur la Place Tiananmen, un court arrangement sert d'hymne officiel de l'Union européenne et Leonard Bernstein dirigea la Neuvième lors d'un concert pour célébrer la chute du mur de Berlin en octobre 1989. Pour souligner le message de la fraternité, Bernstein changea un mot du texte de Friedrich Schiller : « *Freude* » (joie) est devenu « *Freiheit* » (liberté) et ainsi l'« Ode à la joie » devint l'« Ode à la liberté ». Certains experts pensent que Schiller composa initialement une ode « *An die Freiheit* » et la rebaptisa plus tard « *An die Freude* » (pour des raisons politiques ?). Le titre « Ode à la liberté » soit la raison pour laquelle Beethoven s'est intéressé initialement à l'œuvre en 1792. Son adaption musicale est pourtant basée sur la version révisée de 1808.

Beethoven finit sa « Symphonie chorale » entre 1822 et 1824, elle fut créée le 7 mai 1824 à Vienne au Theater am Kärntnertor en présence du compositeur – sa dernière apparition publique. L'œuvre l'occupa pendant de nombreuses années : La *Fantaisie Chorale* en *ut* mineur op. 80 de 1800 contient une préforme du thème « Ode à la joie » et ses carnets de 1815 contiennent les premières ébauches. Le compositeur avait des doutes sur le final, en 1823 encore, il prévoyait une version purement instrumentale au lieu d'une version chorale pour le quatrième mouvement. Le final fut controversé, les principales objections portant sur la qualité de la composition vocale et le thème lui-même. Mais pour l'éditeur de musique George Grove, « il n'y avait pas de mélodie plus noble et plus durable » et Richard Wagner la vanta pour son « humanité pure et indélébile ». Le musicologue britannique Donald F. Tovey déclara qu'il n'y ait aucune partie de l'œuvre « qui ne nous paraisse plus claire si l'on suppose que le final de chœur est correcte. Et il n'y a guère de point qui ne devienne pas difficile et opaque une fois que nous reprenons nos anciennes habitudes et supposons que le final de chœur est faux. »

La popularité du quatrième mouvement peut signifier que les trois premiers mouvements ne reçoivent pas l'attention qu'ils méritent – et dont ils ont besoin, si on conçoit la fonction du final de chœur comme la conclusion inévitable et naturelle de la symphonie. C'est une œuvre très complexe qui progresse logiquement, depuis ses débuts en *pianissimo* mystérieux à travers les différents mouvements, par un réseau de motifs apparentés et contrastés. Les principaux thèmes, l'un pointu et agressif, l'autre lyrique et pacifique, se rejoignent dans la reprise solennelle. C'est la vision inspirante, bien qu'utopique, d'une humanité unie – et le testament musical d'un homme qui, tout au long de sa vie, appréciait les idéaux de liberté et de fraternité universelle.

Symphonie n° 10, 1er mouvement en *mi* bémol majeur (réalisé et complété par Dr Barry Cooper)

En 1844, l'ancien secrétaire de Beethoven, Anton Schindler, publia un article affirmant que le compositeur avait laissé des notes pour une dixième symphonie, restée inachevée à sa mort. Cela suscita beaucoup d'attention et de spéculations. De temps en temps, des indices apparurent, mais ils ne furent qu'approfondir le mystère. Schindler s'avéra être un témoin peu fiable. Karl Holz, un autre secrétaire qui était en contact étroit avec Beethoven jusqu'à la fin de sa vie, rapporta de l'avoir entendu jouer le premier mouvement de la « Dixième » sur le piano et affirma que le maître avait esquissé la symphonie entière. Une lettre écrite par Schindler et signée par Beethoven huit jours avant sa mort mentionne également des esquisses pour une nouvelle symphonie. Gustav Nottebohm, l'un des plus grands spécialistes de Beethoven de la fin du XIXe siècle, examina les ébauches, mais n'accorda pas plus d'attention à celles-ci qu'à beaucoup d'autres léguées par le compositeur.

Au fil des années, on a trouvé environ 8000 pages d'esquisses, dont beaucoup n'étaient que des ébauches d'une seule ligne sans clef ni indication sur la tonalité et avec des références à diverses œuvres, le tout dans l'écriture presque illisible de Beethoven. Des études sérieuses des notes ne commencèrent que dans les années 1960, mais bientôt la plupart furent enregistrées et datées de façon approximative. En 1977, le musicologue Robert Winter en vint à la conclusion que Beethoven n'a fait que penser à une dixième symphonie.

Mais depuis lors, un certain nombre d'ébauches apparurent. Les plus anciennes remontent à 1812, l'année où Beethoven composa la septième et la huitième symphonie. Ses carnets contiennent des croquis pour plusieurs autres symphonies – dont la neuvième et une autre en *mi* bémol majeur. Les idées pour cette « Dixième » réapparaissent en octobre 1822 et 1824 : trois groupes d'esquisses essentielles contiennent un thème presque identique au deuxième mouvement de la sonate n° 8 pour piano en *ut* mineur op. 13, la « Pathétique ». Enfin, Dr Barry Cooper, érudit de Beethoven, identifia un

autre groupe de 1825. Au total, 350 mesures de musique pour la dixième symphonie furent recueillies auprès de diverses sources.

Après un examen approfondi des notes et l'étude des méthodes de travail du compositeur, Dr Cooper reconstruisit un mouvement complet qui remplit les passages manquants de musique basée sur le même matériel thématique. Il dénomme le résultat une « impression d'artiste » du premier mouvement d'une œuvre, qu'il compare au « monstre du Loch Ness » et à « L'Atlantide ». Le mouvement contient environ quinze à vingt minutes de musique : un *Andante* basé sur le thème de la « Pathétique » ; un *Allegro,* commençant par un accord radieux rappelant le dernier mouvement de la Neuvième et un court *Andante* reprenant le thème de la« Pathétique » du premier *Allegro*.

« L'impression d'artiste » de Cooper de l'inconnaissable Dixième fut créée à Londres le 18 octobre 1988 par le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sous la direction de Walter Weller. Cela tombait bien que le concert a été organisé par la Royal Philharmonic Society – à quelle Beethoven avait promis une nouvelle symphonie peu avant sa mort en 1827.

Les Ouvertures

Il est caractéristique de Beethoven que toutes ses ouvertures abordent le sujet de la révolte sous n'importe quelle forme – celle d'un individu (homme ou titan) ou d'un peuple.

Ouverture de *Coriolan* op. 62

Beethoven écrivit l'Ouverture de *Coriolan* en 1807 non pas pour le théâtre, mais comme morceau de concert. Il travaillait simultanément sur la cinquième symphonie dont l'ouverture reflète sa combativité et son héroïsme personnel dans le conflit. L'ouverture fut créée en mars 1807 avec la quatrième symphonie et le quatrième concerto pour piano lors d'un concert dans la maison du prince Lobkowitz.

L'œuvre n'est pas basée sur le *Coriolanus* de Shakespeare, mais sur une tragédie peu connue du dramaturge autrichien Heinrich Joseph von Collin. Après sa victoire sur les Volsques, le patricien romain Coriolan est nommé consul ; cependant, son arrogance et son comportement méprisant conduisent au soulèvement populaire, il est banni de Rome. L'aigri consul devient un traître et conduit les Volsques dans une attaque contre Rome. Aux portes de la ville, sa mère et d'autres femmes le convainquent de retourner. Incapable de concilier son honneur de soldat avec sa double trahison, il finit par se jeter dans son épée. L'ouverture porte sur cette dernière scène, basée sur le conflit de deux thèmes opposés, l'un capricieux et martial, l'autre doux et hésitant, un plaidoyer éloquent des femmes pour la paix.

Ouverture d'*Egmont* op. 84

Le travail de Beethoven sur l'ouverture (et la musique d'accompagnement) pour *Egmont* était une œuvre d'amour. Il vénérait l'auteur de la pièce, Johann Wolfgang von Goethe et la rébellion contre la tyrannie était centrale dans sa vie.

L'œuvre fut composée entre octobre 1809 et juin 1810 pendant les guerres napoléoniennes, elle fut créée le 15 juin 1810 à l'occasion de la reprise des représentations théâtrales au Burgtheater. Comme pour *Coriolan,* son expression de luttes intérieures rappelle la cinquième symphonie.

La pièce se déroule pendant la brutale occupation espagnole des Pays-Bas au XVI^{e} siècle. Le duc d'Albe avait été nommé pour briser toute rébellion. Le comte Egmont, un leader dans la lutte contre l'oppression de son peuple, refuse de se rendre, est jeté en prison et condamné à mort. La tentative de son amante, Klärchen, pour le sauver échoue. Face à la mort, il exhorte ses compatriotes à poursuivre la lutte pour la liberté – une vision transcendante de la victoire ultime de la liberté sur la tyrannie.

Les accords d'ouverture, pleins de pressentiments pénibles, indiquent à la fois l'oppression espagnole et la fin tragique du héros. Celles-ci sont contrastées par des passages lyriques faisant allusion à la lutte intérieure de l'individu, typique du romantisme. La tension et le drame de la section centrale (*Allegro*) montrent la dynamique croissante de la rébellion, interrompue par des bois avec un thème qui exprime l'amour de Klärchen pour Egmont. Le triomphe jubilatoire du final en *fa* majeur reflète la vision extatique du héros condamné.

Ouverture de *Fidelio* op. 72

Ouverture de *Leonore* n^{o} 3 op. 72b

La création de l'unique opéra de Beethoven, *Fidelio,* fut longue et douloureuse. Comme il le dit à Anton Schindler : « De tous mes enfants, c'est celui qui m'a apporté le plus grand chagrin ; et c'est pour cette raison qu'il est le plus cher à mon cœur. » En 1805, il commença à travailler sur l'opéra, basée sur une traduction allemande de la pièce de Jean-Nicolas Bouilly *Léonore, ou L'Amour conjugal*, et l'acheva en automne. Ici aussi, c'est probablement le thème qui a attiré le compositeur. Florestan, à tort jeté en prison par un tyran, représente les opprimés du monde. Sa femme Leonore le sauve et devient un symbole de courage individuel et de libération.

Beethoven révisa l'opéra trois fois et écrivit quatre ouvertures, *Leonore* n^{os} 1, 2 et 3 (non composées dans cet ordre) et *Fidelio*. La première de l'opéra le 20 novembre 1805, d'abord sous le titre *Leonore* (avec l'ouverture *Leonore* n^{o} 2) fut un désastre : Napoléon avait occupé Vienne et ses troupes les rangs du théâtre… Le compositeur réécrivit l'opéra pour une reprise en 1806, y compris une nouvelle ouverture, *Leonore* n^{o} *3.* Pour une reprise de l'opéra à Prague, qui ne

devait jamais avoir lieu, il composa *Leonore* n° 1 en 1817. La version de Beethoven de l'opéra pour la reprise (enfin appréciée) de 1814 sous le nouveau nom de *Fidelio* contenait l'ouverture révisée et condensée *Fidelio*. Cette dernière est aujourd'hui souvent joué au début de l'opéra et *Leonore* n° 3 entre la première et la deuxième scène du deuxième acte.

L'Ouverture de *Fidelio* est la plus courte et la plus concise des quatre. Alors que les trois « *Leonores* » sont plus proches du poème tonal par leur forme et leur contenu, *Fidelio* est l'ouverture la plus puissante. Elle sert d'introduction à l'action de l'opéra et annonce la tension, les conflits et les drames imminents. L'ouverture commence avec deux thèmes alternants, un appel aux armes exaltant fait allusion à Léonore et sa lutte pour la liberté, et un sujet triste dominé par des cors représente le désespoir de Florestan dans son donjon. La tension monte et un crescendo débouche sur la partie principale dramatique, qui perfectionne les deux thèmes. Les deux motifs résonnent une dernière fois, avant que l'ouverture se termine par un passage rapide et dramatique, qui représente le cheval au galop portant le ministre, qui sera le sauveur officiel de Florestan.

***Leonore* n° 3** est la plus longue des ouvertures, environ deux fois plus longue que la *Fidelio* et traite du drame central de l'opéra: l'incarcération de Florestan, son assassinat, empêché par Leonore avec tous les moyens, et le sauvetage dramatique par le ministre: un voyage du donjon à la liberté, de l'obscurité à la lumière.

L'introduction lente comprend un motif du thème de Florestan et commence par des notes descendantes. L'*Allegro* commence en *pianissimo* et s'intensifie progressivement jusqu'à atteindre un point culminant. Le cor préfigure brièvement le thème de Florestan, menant à un second thème plus lyrique. La musique subit un développement presque symphonique, jusqu'à ce qu'un silence soudain et interrompu par des fanfares de trompettes annonce le sauveur du héros. Après une reprise des thèmes de l'*Allegro* et une dernière citation du thème de Florestan, la musique s'arrête, traverse un passage tranquille, puis se concentre et plonge dans un *fortissimo* final de libération et de victoire définitive.

Ouverture *Les Créatures de Prométhée* op. 43

Beethoven composa sa première œuvre pour la scène en 1800/01. Le danseur et chorégraphe Salvatore Viganò avait besoin de musique pour un ballet présenté au Théatre de la Cour de Vienne le 28 mars 1801 en présence de l'impératrice Marie-Thérèse. D'habitude, Viganò écrivait ses propres partitions, mais vu la grande occasion, il mandata Beethoven d'écrire l'ouverture et la musique d'accompagnement. Le thème fut choisi par le chorégraphe, mais la rébellion du titan Promethée au

nom de l'humanité séduisit certainement le compositeur humaniste et adversaire infatigable de la tyrannie.

Dans la mythologie grecque, Prométhée s'engage pour les hommes. Il défie les dieux et vole le feu de l'Olympe pour apporter la culture et la civilisation au peuple. Zeus punit la révolte du Titan en l'enchaînant à un rocher et en envoyant son aigle tous les jours pour le faire picorer son foie éternellement régénérateur. Le ballet de Viganò est une allégorie basée sur le mythe. Prométhée se trouve confronté à une humanité d'un état d'ignorance et décide de l'élever à travers les arts – une conception correspondant aux idéaux des Lumières. Apollo ordonne à Amphion, Arion et Orphée d'enseigner la musique aux gens ; Melpomène et Thalia enseignent la tragédie et la comédie, et Terpsichore, Pan et Dionysus leur apprennent des différents types de danse.

L'ouverture de Beethoven dépeint l'aspect philosophique de l'histoire. L'introduction lente (*Adagio*) commence par une série d'accords dans une tonalité différente du reste de l'ouverture. C'est une violation de l'harmonie classique qui symbolyse la révolte de Prométhée. L'*Allegro molto con brio* énergique et finement tissé se termine par une projection du célèbre thème, qui clôt le ballet. Les créatures de Prométhée ont rejoint la civilisation grâce au pouvoir de l'art.

Ariel Wagner
Traduction : Alexandra Lutz

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Beethoven war ein Titan unter den Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts. Er inspirierte, warf aber auch einen langen Hemmschatten auf seine Nachfolger. Seine Musik schlug die Brücke zwischen Klassik und Romantik. Er respektierte von ganzem Herzen die klassische Tradition und seine Vorgänger – insbesondere Johann Sebastian Bach, dessen Kontrapunkt vor allem sein Spätwerk beeinflussen sollte, und Händel. Doch war er von Natur aus ein Innovator. Er teilte die Ideen der Romantik: der Künstler als Vermittler zwischen Mensch und Schöpfung und die Kunst als subjektiver Ausdruck menschlicher Erfahrung und Emotion. Mit diesen Überzeugungen und seiner kompromisslosen Originalität erweiterte der Komponist die Bandbreite musikalischer Sprache und formaler Möglichkeiten auf eine Art und Weise, die für seine Zeitgenossen manchmal schwer zu verstehen und auch schwer zu spielen war. Seine neun Sinfonien, die er zwischen 1799 und 1824 im Wien komponierte, änderten die musikalischen Formen für immer.

Die Sinfonien

Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21
Beethoven schrieb seine Erste Sinfonie hauptsächlich 1799, obwohl es für das Finale bereits Entwürfe aus dem Jahr 1797 gibt. Er vollendete sie Anfang 1800. Die Uraufführung war am 2. April 1800 bei einem „Akademiekonzert“ am Wiener Hoftheater. Dieses wichtige Konzert war das erste, bei dem hauptsächlich seine eigenen Werke gespielt wurden und dessen Erlöse er erhielt. Ein Kritiker beschrieb die Sinfonie als „inspiriert, kraftvoll, originell – und schwierig“; ihre Dissonanzen, innovativen Modulationen und ihre große Klangfülle irritierten das konservative Wien.

Vor allem im ersten und letzten Satz ist der Einfluss Mozarts und Joseph Haydns, seines Lehrers und Mentors der ersten zwei Wiener Jahre, noch vorherrschend. Doch Beethovens musikalische Persönlichkeit ist bereits erkennbar – etwa im Eröffnungs-Adagio molto mit seinem überraschenden Dominantseptakkord in der subdominanten Tonart. Das kraftvolle Allegro con brio zeichnet sich durch seine ständigen Tonart- und Dynamikwechsel aus. Der langsame Satz ist ein beschwingter Tanz und basiert auf zwei Motiven aus dem ersten Satz. Das Thema wird im Fugensatz eingeführt, zu den Streichern gesellen sich Holzbläser und Hörner. Der dritte Satz trägt zwar die Bezeichnung Menuetto, ist aber eher schnell und ausgelassen wie ein Scherzo. Das Finale beginnt mit einer langsamen, spielerischen Einleitung und steigert sich in einem Beethoven-typischen finalen Energieausbruch.

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Beethoven begann seine Zweite Sinfonie 1801 und vollendete sie im Oktober 1802 zu Zeiten großen Kummers, weil er wusste, dass er sein Gehör verlieren würde. Seine tiefe Verzweiflung bezeugt der als *Heiligenstädter Testament* bekannte Brief an seine Brüder vom 6. Oktober 1802. Die weitgehend unbeschwerte Stimmung der Sinfonie steht hierzu im starken Gegensatz, auch wenn Passagen voller Ängste und Zweifel sowie die häufigen Stimmungswechsel nicht zu übersehen sind.

Das Werk wurde am 5. April 1803 am Theater an der Wien uraufgeführt, gemeinsam mit der Ersten Sinfonie in C-Dur (welche höhere Akzeptanz fand), seinem c-Moll-Klavierkonzert und seinem einzigen Oratorium *Christus auf dem Ölberg*. Die Reaktionen waren gemischt, einige beurteilten das Werk als „sehr schön", andere beklagten „ein übertriebenes Streben nach Innovativem und Plakativem". Ein Kritiker preiste die Zweite als Werk eines „feurigen Geistes", der überleben würde, „wenn viele Werke, die jetzt in Mode sind, längst zu Grabe getragen wurden".

Nach einer langsamen Einleitung durchläuft der Eröffnungssatz eine Reihe von Modulationen und Stimmungswechseln hin zu einem kraftvollen, fast kriegerischen Finale. Das Larghetto ist nostalgisch, manchmal düster im Ton, mit einem für die Romantik typischen Ruf eines Horns. Dagegen steckt das übermütige Scherzo voll dynamischer und melodischer Kontraste. Diese setzen sich im in Stil und Struktur äußerst komplexem Schlusssatz mit brillantem Ende fort.

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica"

Die ersten beiden Sinfonien trennen Welten von der dritten, die 1803/4 komponiert wurde. Der Name der Ersten Sinfonie aus Beethovens mittlerer Periode ist legendenumwoben. Als junger Mann war er glühender Anhänger der Französischen Revolution. Später verfolgte er voll Bewunderung den Aufstieg Napoleons, eines nahen Zeitgenossen, den er als Kämpfer für die Demokratie sah, als Vordenker der Republikanischen Bewegung. Als sich Napoleon am 18. Mai 1804 im französischen Senat zum Kaiser ausrufen ließ, war Beethoven zutiefst desillusioniert. Er arbeitete damals an seiner Dritten Sinfonie. Sein Schüler Ferdinand Ries berichtet, dass der Meister, als er von der Proklamation erfuhr, die Titelseite der Partitur mit der Widmung an Bonaparte abriss und angeblich ausrief: „Also ist er ein Tyrann wie all die anderen!" Ries erzählt diese Geschichte etwa 34 Jahre später, und man darf ihren wörtlichen Wahrheitsgehalt bezweifeln. Beethoven bezeichnete die Sinfonie in einem Brief an seinen Verleger vom 26. August 1804 als „wahrhaft Bonaparte", obwohl er in seinem Manuskript die Widmung „Intitulata Bonaparte" durchgestrichen hatte. Als 1806 die erste Ausgabe erschien, wurde die Sinfonie in „Sinfonia eroica, composita per festiggiare il sovvenire di un grand uomo" (Heldische

Sinfonie, komponiert im Gedenken an einen großen Mann) umbenannt. Trauerte Beethoven um den großen Mann, der Napoleon gewesen war, oder um den, der er hätte sein können? Die Haltung des Komponisten blieb mehrdeutig: Zum Tod Bonapartes im Mai 1821 soll er zum Trauermarsch im zweiten Satz gesagt haben: „Vor siebzehn Jahren schrieb ich die Musik für dies traurige Ereignis".

Die erste öffentliche Aufführung der Dritten Sinfonie fand am 7. April 1805 in Wien am Theater an der Wien statt. Die innovative Kühnheit des Werkes verängstigte das Publikum. Der Kritiker der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* fand das Werk lang und kompliziert, und obwohl es „keinen Mangel an markanten und ansprechenden Passagen" gebe, empfand er es als „an vielen Stellen skurril und bizarr".

Die „Eroica" war ihrer Zeit tatsächlich voraus. Sie ist doppelt so lang wie seine ersten beiden Sinfonien und eine seiner monumentalsten Schöpfungen. Beethoven hat sich von der klassischen Form befreit und eines der ersten Beispiele romantischer Musik komponiert.

Der erste Satz Allegro con brio ist voller Dramatik und treibender Energie. Die Schwankungen zwischen Haupt- und Nebentonarten im zweiten Satz Marcia funebre: Adagio assai und der fast triumphale C-Dur-Ausbruch im Mittelteil sind bemerkenswert. Das kurze Scherzo: Allegro vivace ist verspielt, humorvoll. Das Finale: Allegro molto besteht aus komplizierten Variationen eines Themas, welches Beethoven bereits für das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* und seine Variationen für Klavier op. 35 verwendet hatte. Das komplexe Werk mit seinen häufigen, oft verblüffenden Stimmungsschwankungen endet in einem Jubelfest.

Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60

Die Vierte Sinfonie wurde 1806 komponiert und im März 1807 uraufgeführt, im Rahmen eines Privatkonzerts bei Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, einem Förderer Beethovens.

Die Vierte wird oft als Ruhepause inmitten der voranstürmenden Entwicklung Beethovens gesehen. Robert Schumann, ein früher Rezensent des Werkes, verglich sie – unter Bezug auf die „Eroica" und die „Schicksals"-Sinfonie mit ihrem leidenschaftlichen inneren Kampf – mit einem „schlanken griechischen Mädchen zwischen zwei großen nordischen Riesen". Doch solche Beschreibungen werden der Komplexität des Werkes mit tragischen Tiefen in der Einleitung, gegensätzlichen Stimmungen und Dramen im Hauptteil und unbändiger Energie im Finale nicht gerecht. Man sollte die Vierte vielmehr als weitere Etappe in Beethovens Erschaffung einer sinfonischen Sprache zum Ausdruck subjektiver Erfahrungen sehen.

Die langsame, düstere Einleitung wurde mit Haydns Darstellung des Chaos zu Beginn von der *Schöpfung* (1799) verglichen. Die Dunkelheit wird schließlich von sechs kraftvollen Akkorden zerstreut, welche die Musik ins Licht des Allegro vivace heben, einschließlich eines fesselnden Austauschs zwischen Streichern und Holzbläsern. Dramatik und Spannung liegen der melodischen Süße des Adagio zugrunde – über das Hector Berlioz sagte: „Man wird vom ersten Takt an von einer Emotion ergriffen, die einen am Ende mit ihrer Intensität überwältigt". Der dritte Satz ist ein überschwängliches Scherzo und der brillante Schlusssatz, der mit einem kleinen musikalischen Spaß endet, zeugt von Beethovens unwiderstehlichem Optimismus.

Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67

„So klopft das Schicksal an die Tür!", soll Beethoven die ersten vier Noten der Sinfonie Nr. 5 c-Moll beschrieben haben. Zumindest berichtet dies 1840 sein Sekretär und erster Biograph, der allerdings nicht stets seriöse Anton Schindler. Musikwissenschaftlern diente dieses Zitat als Ausgangspunkt für eine außermusikalische Interpretation des Werkes – so bekam es seinen Spitznamen, die „Schicksals"-Sinfonie. Insbesondere aus Sicht der Romantiker drückt die Fünfte den Kampf des Komponisten gegen das Schicksal aus, der Ursache seiner Taubheit, oder ganz allgemein den Kampf des Menschen gegen die Mächte der Finsternis, der siegreich endet. Einige Fachleute analysieren die Sinfonie unter Gesichtspunkten der absoluten Musik und stellen eine solche Absicht Beethovens in Frage. Doch die unerbittliche Energie des Werkes, seine scharf kontrastierenden Themen und Stimmungen suggerieren eine inspirierende Erzählung von Ausdauer und Sieg gegen alle Widerstände – von den anfänglichen „Hammerschlägen des Schicksals" bis zum Finale, in dem der Komponist seine Fünfte Sinfonie „inmitten eines gewaltigen Ausbruchs übermenschlicher Freude zu ihrem Abschluss führt" (E.M. Forster).

Beethoven stellte bereits 1800 Überlegungen zur Fünften an, die ersten Skizzen finden sich in seinem Notizbuch vom Februar 1804. Doch erst im April 1807 begann er, ernsthaft an ihr zu arbeiten und vollendete sie im Frühjahr 1808. Die Uraufführung am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien dirigierte er selbst. Das Konzert war beachtenswert – in jeder Hinsicht: Neben der Fünften wurde auch die Sechste Sinfonie uraufgeführt, die Konzertarie „Ah, perfido!", Auszüge aus der Messe in C-Dur op. 86, eine Fantasie für Soloklavier (wahrscheinlich op. 77), die *Chorfantasie* op. 80 und das Klavierkonzert Nr. 4 op. 58. Was könnte man sich mehr wünschen? Leider fand dieser einzigartige musikalische Marathon unter katastrophalen Bedingungen statt. Der Saal war unterheizt und das spärliche Publikum fror während der gesamten vier Stunden, die das Konzert dauerte. Orchester

und Chor waren unvorbereitet, und Beethoven war seiner Wutausbrüche wegen von den Proben ausgeschlossen worden. Schließlich weigerte sich der engagierte Solist, sein Schüler Ferdinand Ries, aufzutreten und beschwerte sich, dass er die Noten erst fünf Tage vor dem Konzert erhalten habe. So musste der Komponist die drei Solo-Klavierpartien selbst übernehmen.

Das Konzert war ein Flop. Schindler merkte an, dass „das Publikum nicht mit dem nötigen Verständnis für so viel außergewöhnliche Musik ausgestattet war", und in vielerlei Hinsicht hatte er Recht: Beethoven war seiner Zeit wieder einmal voraus. Die Fünfte, heute vielleicht die bekannteste Sinfonie des klassisch–romantischen Repertoires, hat in der Tat Jahre gebraucht, um vollständig verstanden zu werden.

Die „Hammerschläge" zu Beginn der „Schicksals"-Sinfonie bilden eines ihrer grundlegenden Strukturelemente, das sich in verschiedenen Varianten im ganzen Werk wiederholt. Diese vier Töne – drei kurze, ein langer – bedeuten im Morse-Code (1830er Jahre) „V" wie „Victory" und wurden bekanntlich während des Zweiten Weltkriegs von den Alliierten als Symbol für den Sieg über das Nazi-Regime verwendet. Was auch immer Beethovens ursprüngliche Intention gewesen war, dieser unerbittliche Gegner von Tyrannei und Diktatur hätte sicherlich nichts dagegen einzuwenden gehabt.

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale"

Beethoven vollendete seine Sechste Sinfonie 1808, im selben Jahr wie die Fünfte. Beide Uraufführungen fanden bei oben genanntem denkwürdigen Konzert vom 22. Dezember 1808 statt. Wie bei der Fünften wurde die Genialität der Sechsten nicht gleich verstanden. Nach einigen wohlwollenden Kommentaren und einer Bearbeitung der Partitur für Streichsextett von 1810, schrieb Berlioz – eine der führenden Lichtgestalten der Romantik –: „Diese erstaunliche Landschaft scheint von Poussin komponiert und von Michelangelo gezeichnet worden zu sein!" Zu jener Zeit versuchte Berlioz, die Musik seines eigenen Landes zu erneuern. Er sah in dieser Sinfonie die Antwort auf seine Gebete: Beethoven habe in der Natur eine bukolische, reinigende Oase gefunden, seine symphonische Hymne an die Natur transkribiere seine „Impressionen" mit der Subjektivität, die das Wesen der Romantik ist: Der triumphale Einzug des „Ich" in die Literatur, Musik, Kunst.

Trotzdem lehnte Beethoven jede „bildhafte" Interpretation lange ab. Wie er in der Ausgabe von 1826 anmerkt: „Mehr Ausdruck von Gefühl als Malerei". Ihm war die musikalische Transkription des „Gefühls" wichtig, welches das Plätschern eines Baches, Vogelgezwitscher, Donnerschläge, Sturm hervorrufen. Er entwickelte die Techniken weiter, die Haydn in seiner *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* (1801) so meisterhaft effektvoll eingesetzt hatte. Letztlich lieferte Beethoven dennoch Erklärungen

für die verschiedenen Sätze der Sinfonie – der ersten, die mit ihren fünf Teilen die klassische Form durchbricht, auch wenn der vierte Satz unmittelbar an den dritten anschließt. Die verschiedenen Sätze „übertragen" dieses „Programm" mit einer solchen Eloquenz, dass die Beschreibung schließlich überflüssig wird: Der Hörer *hört* einfach, was Beethoven ausdrücken wollte.

Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92

Musikwissenschaftler rätseln über Beethovens Gewohnheit, zwei oder mehr sehr unterschiedliche Werke gleichzeitig zu komponieren. Ein Beispiel für eine solche „Paarung" sind die Fünfte und Sechste Sinfonie von 1807/8. Während der darauffolgenden vier Jahre symphonischer Enthaltsamkeit arbeitete der Komponist an Harmonien, Form und Ausdruck und entwickelte seine eigene unvergleichliche musikalische Sprache. 1812 vollendete er in einem Zeitraum von nur vier Monaten zwei neue Sinfonien, die sich in Thema und Charakter stark unterscheiden: die erhabene Siebte in A-Dur und die Achte.

Beethoven dirigierte die Uraufführung der Siebten bei einem Akademiekonzert der Universität in Wien. Die Sinfonie erobert und besetzt neues stilistisches Terrain. Das Publikum staunte über ihren wilden rhythmischen Überschwang und die grenzenlose Leidenschaft. Richard Wagner beschrieb das Werk als „Apotheose des Tanzes" und bezog sich dabei auf die französische Tanzsuite, aus der sich die sinfonische Form entwickelt hatte. Einige Kritiker spekulierten, ob Beethoven beim Komponieren des finalen „Bacchanal" betrunken gewesen sei.

Die langsame, majestätische Einleitung baut mit akzentuierten, kraftvollen Akkorden allmählich Spannung und Intensität auf. Die Flöte stimmt ein herrlich zart-beschwingtes Thema mit punktiertem Rhythmus an, bis das volle Orchester direkt mit dem Vivace einsetzt, einem überschwänglichen, freudigen Tanz. Der langsame Satz, ein stattliches und ausdrucksstarkes Allegretto, suggeriert eine Prozession, die sich nähert, vorbeizieht und nach einer Episode der Unruhe im Orchester verschwindet. Im dritten Satz wechselt sich ein Scherzo voller guter Laune und Energie mit lyrischen Trio-Passagen ab, die kurze melodische Phrasen der Holzbläser untermalen. Der letzte Satz eilt mit heftig getriebener Energie und wenigen Momenten der Ruhe voran; im wahrhaft berauschenden Bacchanal endet schließlich alle Zurückhaltung.

Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93

Die Achte Sinfonie wurde am 27. Februar 1814 uraufgeführt und lebte schon immer im Schatten der Siebten. Trotz ihrer unbeschwerten Stimmung ist sie eines der Hauptwerke des Spätklassizismus. Beethoven selbst hielt die Siebte für eine seiner „großen" Sinfonien, doch die Achte war das bessere

Werk. Schumann sollte sie für ihren „tiefgründigen Humor“ und ihre kompositorische Schönheit loben. Im zweiten Satz, Allegretto scherzando, könne der Zuhörer nicht anders, als „Ruhe und Glück“ zu empfinden.

Nach der Wildheit der Siebten kehrt der Komponist mit der Achten zu einer klassischeren Struktur zurück, die Form und Inhalt ausbalanciert. Der ausladende, lebhafte erste Satz verzichtet auf eine Einleitung und geht schrittweise in die Durchführung über, wo das melodische Material eine Reihe von Transformationen durchläuft. Der zweite Satz ist interessant wegen eines musikalischen Scherzes: Der Holzbläser hält einen hartnäckigen Staccato- Rhythmus, vielleicht eine Parodie auf das Tick-Tack eines Metronoms – oder eines der von J.N. Mälzel erfundenen Automaten. Die wiederholte „ta, ta, ta“-Sequenz sollte im Kanon in B-Dur „An Mälzel“ wiederauftauchen. Im getragenen dritten Satz greift Beethoven die seit Haydn aus der Mode gekommene Menuett- und Trio-Form auf und gibt dem Horn eine prominente Rolle. Das Finale birgt eines der Rätsel des Komponisten: das Erklingen eines einsamen Cis, das erst viel später in der Coda zur Geltung kommt – der längsten, die Beethoven je komponiert hat. Eine ausgedehnte Folge von F-Dur-Akkorden bringt die Sinfonie zu einem klangvollen Abschluss.

Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125

Im Laufe der Jahre hat Beethovens Neunte im klassischen Kanon Kultstatus erlangt, nicht nur als erste Sinfonie mit Gesang, sondern auch als politisches Symbol. Die „Ode an die Freude“ aus dem Schlusssatz wurde bei politischen Protesten in Chile und auf dem Tiananmen Platz gespielt, ein Kurzarrangement ist offizielle Hymne der Europäischen Union, und Leonard Bernstein dirigierte die Neunte bei einem Konzert zur Feier des Berliner Mauerfalls im Oktober 1989. Um die Botschaft der Bruderschaft zu unterstreichen, änderte Bernstein ein Wort aus Friedrich Schillers Text: „Freude“ wurde zu „Freiheit“ und die „Ode an die Freude“ zur „Ode an die Freiheit“. Einige Fachleute glauben, dass Schiller ursprünglich eine Ode „An die Freiheit“ schrieb und sie erst später in „An die Freude“ umbenannte (aus politischen Gründen?). Der Titel „Ode an die Freiheit“ sei der Grund, warum sich Beethoven 1792 für das Werk interessiert habe. Seine Vertonung basiert jedoch auf der überarbeiteten Fassung von 1808.

Beethoven vollendete seine „Chor-Sinfonie“ zwischen 1822 und 1824, sie wurde am 7. Mai 1824 in Wien am Theater am Kärntnertor im Beisein des Komponisten uraufgeführt – seinem letzten öffentlichen Auftritt. Das Werk beschäftigte ihn viele Jahre lang: Seine *Chorfantasie* c-Moll op. 80 von 1800 enthält eine Vorform des Themas „Ode an die Freude“, und in seinen Notizbüchern von 1815 finden sich erste

Entwürfe. Der Komponist hatte Zweifel wegen des Finales, noch 1823 plante er für den vierten Satz keine Chorfassung, sondern eine rein instrumentale. Das Finale war nicht unumstritten, Haupteinwände betrafen die Qualität der Gesangskomposition und das Thema selbst. Aber für den Musikredakteur George Grove existierte „keine edlere und unvergesslichere Melodie“, und Richard Wagner lobte sie für ihre „reine und dauerhafte Menschlichkeit“. Der britische Musikwissenschaftler Donald F. Tovey meinte, es gäbe keinen Teil des Werkes, „der uns nicht klarer wird, wenn man davon ausgeht, dass das Chorfinale richtig ist. Und es gibt kaum einen Punkt, der nicht schwierig und undurchsichtig wird, sobald wir in alte Gewohnheiten verfallen und voraussetzen, dass das Chorfinale falsch ist.“

Die Berühmtheit des vierten Satzes kann dazu führen, dass die ersten drei Sätze nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdienen – und die nötig ist, wenn man die Funktion des Chorfinales als unvermeidlichen und natürlichen Abschluss der Sinfonie begreift. Denn sie ist ein hochkomplexes logisch voranschreitendes Gesamtwerk, von ihrem Beginn in mysteriösem Pianissimo über ein Netzwerk verwandter und kontrastierender Motive durch die verschiedenen Sätze. Die Hauptthemen, eines pointiert und aggressiv, das andere lyrisch und friedvoll, finden in der feierlichen Reprise zusammen. Sie ist die inspirierende, wenn auch utopische Vision einer vereinten Menschheit – und musikalisches Testament eines Mannes, der sein Leben lang die Ideale der Freiheit und der universellen Brüderlichkeit hochschätzte.

Sinfonie Nr. 10, 1. Satz Es-Dur (realisiert und vervollständigt von Dr. Barry Cooper)

1844 veröffentlichte Beethovens ehemaliger Sekretär Anton Schindler einen Artikel, in dem er behauptete, der Komponist habe Notizen für eine zehnte, unvollendete Sinfonie hinterlassen. Dies führte zu viel Aufmerksamkeit und Spekulationen. Von Zeit zu Zeit tauchten Hinweise auf, die das Geheimnis aber nur vertieften. Schindler hat sich als unverlässlicher Zeuge erwiesen. Karl Holz, ein weiterer Sekretär, der am Ende seines Lebens in engem Kontakt mit Beethoven stand, behauptete, dass er ihn den ersten Satz der „Zehnten“ auf dem Klavier spielen gehört habe und der Meister die ganze Sinfonie skizziert habe. Ein von Schindler geschriebener und von Beethoven acht Tage vor seinem Tod signierter Brief erwähnt ebenfalls Entwürfe für eine neue Sinfonie. Gustav Nottebohm, ein führender Beethoven-Gelehrter des späten 19. Jahrhunderts, sichtete die Entwürfe, schenkte ihnen aber nicht mehr Aufmerksamkeit als vielen anderen, die der Komponist hinterlassen hatte.

Im Laufe der Jahre fand man rund 8000 Seiten Skizzen, viele nur einzeilige Entwürfe ohne Notenschlüssel oder Angaben zur Tonart, mit Bezügen zu verschiedenen Werken und alles in Beethovens fast unlesbarer Handschrift. Seriöse Studien der Notizen begannen erst in den 1960er Jahren,

doch schon bald waren die meisten erfasst und ungefähr datiert. 1977 kam der Beethoven-Forscher Robert Winter zu dem Schluss, dass Beethoven an eine zehnte Sinfonie nur gedacht habe.

Seitdem ist jedoch eine Reihe von Entwürfen ans Licht gekommen. Die frühesten stammen aus dem Jahr 1812, als Beethoven die Siebte und die Achte Sinfonie komponierte. Seine Notizbücher enthalten Skizzen für mehrere andere Sinfonien – darunter die Neunte und eine in Es-Dur. Ideen für diese „Zehnte" tauchen wieder im Oktober 1822 und 1824 auf: drei Gruppen wesentlicher Skizzen enthalten ein Thema, das fast identisch ist mit dem zweiten Satz der Achten Klaviersonate c-Moll op. 13, der „Pathétique". Schließlich identifizierte der Beethoven-Gelehrte Dr. Barry Cooper eine andere Gruppe aus dem Jahr 1825. Insgesamt wurden aus verschiedenen Quellen 350 Takte Musik zur Zehnten Sinfonie gesammelt.

Nach eingehender Auseinandersetzung mit den Notizen und dem Studium der Arbeitsmethoden des Komponisten hat Dr. Cooper einen kompletten Satz rekonstruiert, der die fehlenden Passagen mit Musik auf Grundlage desselben thematischen Materials füllt. Er nennt das Ergebnis einen „Künstlereindruck" des ersten Satzes eines Werkes, das er mit dem „Ungeheuer von Loch Ness" und „Atlantis" vergleicht. Der Satz enthält etwa 15–20 Minuten Musik: ein Andante nach dem Thema aus der „Pathétique"; ein Allegro, das mit einem strahlenden Akkord beginnt, der an den letzten Satz der Neunten erinnert und ein kurzes Andante, welches das „Pathétique"-Thema aus dem ersten Allegro wiederholt.

Coopers „Künstlereindruck" der schwer greifbaren Zehnten wurde am 18. Oktober 1988 in London vom Royal Liverpool Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Walter Weller uraufgeführt. Passenderweise organisierte das Konzert die Royal Philharmonic Society – welcher Beethoven kurz vor seinem Tod 1827 eine neue Sinfonie versprochen hatte.

Die Ouvertüren

Es ist charakteristisch für Beethoven, dass all seine Ouvertüren Revolten in der einen oder anderen Form thematisieren – der eines Individuums (Mensch oder Titan) oder eines Volkes.

„Coriolan"-Ouvertüre op. 62

Beethoven schrieb die „Coriolan"-Ouvertüre 1807 nicht für das Theater, sondern als Konzertstück. Er arbeitete gleichzeitig an der Fünften Sinfonie; die Ouvertüre spiegelt deren Kampfstimmung und persönliches Heldentum im Konflikt wider. Die Ouvertüre wurde im März 1807 gemeinsam mit der Vierten Sinfonie und dem Vierten Klavierkonzert bei einem Konzert im Hause des Fürsten Lobkowitz uraufgeführt.

Das Werk basiert nicht auf Shakespeares *Coriolanus,* sondern auf einer kaum bekannten Tragödie des österreichischen Dramatikers Heinrich Joseph von Collin. Nach seinem Sieg über die Volscier wird der römische Patrizier Coriolan zum Konsul ernannt. Seine Arroganz und sein verächtliches Benehmen führen jedoch zum Volksaufstand, er wird aus Rom verbannt. In seiner Bitterkeit wird er zum Verräter und führt die Volscier bei einem Angriff auf Rom an. Vor den Toren der Stadt überzeugen ihn seine Mutter und andere Frauen, umzukehren. Unfähig, seine Soldatenehre mit seinem doppelten Verrat in Einklang zu bringen, stürzt er sich schließlich in sein Schwert. Die Ouvertüre handelt von dieser letzten Szene. Ihr liegt der Konflikt zweier gegensätzlicher Themen zugrunde, eines ist trotzig und martialisch, das andere sanft und zögerlich, ein beredtes Plädoyer der Frauen für den Frieden.

„Egmont"-Ouvertüre op. 84

Beethovens Arbeit an der Ouvertüre (und Begleitmusik) zu *Egmont* war ein Werk der Liebe. Er verehrte den Autor des Stücks, Johann Wolfgang von Goethe, und das Aufbegehren gegen die Tyrannei war ein zentrales Thema seines Lebens.

Das Werk entstand zwischen Oktober 1809 und Juni 1810 auf dem Höhepunkt der Napoleonischen Kriege und wurde am 15. Juni 1810 anlässlich der Wiederbelebung des Spielbetriebs am Burgtheater uraufgeführt. Wie *Coriolan* erinnert es mit seinem Ausdruck innerer Kämpfe an die Fünften Sinfonie.

Das Stück spielt während der brutalen spanischen Besetzung der Niederlande im 16. Jahrhundert. Der Herzog von Alba war eingesetzt worden, um alle Anzeichen von Rebellion zu zerschlagen. Graf Egmont, ein Anführer im Kampf gegen die Unterdrückung seines Volkes, weigert sich, sich zu ergeben, wird ins Gefängnis geworfen und zum Tode verurteilt. Der Versuch seiner Geliebten Klärchen, ihn zu retten, scheitert. Im Angesicht des Todes ermahnt er seine Landsleute, den Kampf für die Freiheit fortzusetzen – eine transzendente Vision des ultimativen Sieges der Freiheit über die Tyrannei.

Die Eröffnungsakkorde sind voll schwerer Vorahnungen, die auf die spanische Unterdrückung sowie auf das tragische Ende des Helden hindeuten. Dagegen stehen lyrische Passagen, die auf den in der Romantik typischen inneren Kampf des Individuums anspielen. Die Spannung und Dramatik des Mittelteils (Allegro) zeigt die wachsende Dynamik der Rebellion, unterbrochen von Holzbläsern mit einem Thema, das Klärchens Liebe zu Egmont zum Ausdruck bringt. Der jubelnde Triumph der F-Dur Finales spiegelt die ekstatische Vision des verurteilten Helden.

„Fidelio“-Ouvertüre op. 72
„Leonoren“-Ouvertüre Nr. 3 op. 72b

Die Entstehung Beethovens einziger Oper *Fidelio* war lang und schmerzvoll.Wie er Anton Schindler sagte: „Von all meinen Kindern ist dies dasjenige, das mir die größte Trauer gebracht hat; und deshalb ist es dasjenige, das mir am meisten am Herzen liegt“. 1805 begann er mit der Arbeit an der Oper, die auf einer deutschen Übersetzung von Jean-Nicolas Bouillys Stück *Léonore, ou L’Amour conjugal* basiert. Er vollendete sie im Herbst. Auch hier zog vermutlich das Thema den Komponisten an. Florestan, zu Unrecht von einem Tyrannen ins Gefängnis geworfen, vertritt die Unterdrückten der Welt. Seine Frau Leonore rettet ihn und wird zum Symbol für individuellen Mut und Befreiung.

Beethoven überarbeitete die Oper dreimal und schrieb vier Ouvertüren, „Leonore“ Nr. 1, 2 und 3 (nicht in dieser Reihenfolge komponiert) und „Fidelio“. Die Uraufführung der Oper am 20. November 1805, zuerst unter dem Titel *Leonore* (mit der Ouvertüre „Leonore“ Nr. 2), war eine Katastrophe: Napoleon hatte Wien besetzt und seine Truppen die Theaterränge... Der Komponist überarbeitete die Oper für eine Wiederaufnahme im Jahre 1806 und schrieb eine neuen Ouvertüre, „Leonore“ Nr. 3. Für eine Wiederaufnahme der Oper in Prag, die nie stattfinden sollte, komponierte er 1817 „Leonore“ Nr. 1. Beethovens in *Fidelio* umbenannte Fassung der Oper für die (endlich erfolgreiche) Wiederaufnahme von 1814 enthielt die überarbeitete und verdichtete „Fidelio“-Ouvertüre. Letztere wird heutzutage oft zu Beginn der Oper gespielt und „Leonore“ Nr. 3 zwischen der ersten und der zweiten Szene des zweiten Aktes.

Die **„Fidelio“-Ouvertüre** ist die kürzeste und prägnanteste der vier. Während die drei „Leonoren“ formal und inhaltlich näher an der Tondichtung angesiedelt sind, ist „Fidelio“ als Ouvertüre am wirkungsvollsten. Sie dient als Einführung in die Handlung der Oper und kündet von der bevorstehenden Spannung, den Konflikten und Dramen. Die Ouvertüre beginnt mit zwei wechselnden Themen, einem mitreißenden Aufruf zu den Waffen, der auf Leonore und ihren Kampf für die Freiheit anspielt, und einem traurigen Motiv, das von Hörnern dominiert wird und die Verzweiflung Florestans in seinem Kerker darstellt. Die Spannung steigt, und ein Crescendo mündet in den dramatischen Hauptteil, der die beiden Themen weiterentwickelt. Die zwei Motive erklingen ein letztes Mal. Dann beendet eine schnelle, dramatische Passage, die das galoppierende Pferd suggeriert, auf welchem Florestans offizieller Retter, der Minister, reitet, die Ouvertüre.

„Leonore“ Nr. 3 ist die längste der Ouvertüren, etwa doppelt so lang wie die „Fidelio“-Ouvertüre, und handelt vom zentralen Drama der Oper: Florestans Einkerkerung, seine mit allen Mitteln von Leonore verhinderte Ermordung und die dramatische Rettung durch den Minister: eine Reise vom Kerker in die Freiheit, von der Dunkelheit ins Licht.

Die langsame Einleitung beinhaltet ein Motiv aus Florestans Thema und beginnt mit absteigenden Noten. Das Allegro fängt im Pianissimo an und steigert sich allmählich zu einem Höhepunkt. Das Horn spielt kurz Florestans Thema an, welches in ein zweites, lyrischeres Thema mündet. Die Musik durchläuft eine fast symphonische Entwicklung, bis eine von Trompetenfanfaren unterbrochene plötzliche Stille den Retter des Helden ankündigt. Nach einer Reprise der Themen aus dem Allegro und einem letzten Zitat des Florestan-Themas pausiert die Musik, durchläuft eine ruhige Passage, sammelt sich dann und stürzt sich in ein finales Fortissimo der Befreiung und des endgültigen Sieges.

Ouvertüre „Die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43

1800/01 komponierte Beethoven sein erstes Werk für die Bühne. Der Tänzer und Choreograf Salvatore Viganò benötigte Musik für ein Ballett, das am 28. März 1801 in Anwesenheit der Kaiserin Maria Theresia am Wiener Hoftheater aufgeführt wurde. In der Regel schrieb Viganò seine eigenen Partituren, aber in Anbetracht des hohen Anlasses beauftragte er Beethoven, die Ouvertüre und die Begleitmusik zu schreiben. Das Thema wurde vom Choreografen gewählt, doch die Rebellion des Titanen Prometheus im Namen der Menschheit empfand der humanistische Komponist und unermüdliche Gegner der Tyrannei sicherlich als reizvoll.

In der griechischen Mythologie setzt sich Prometheus für die Menschen ein. Er trotzt den Göttern und stiehlt Feuer aus dem Olymp, um den Menschen Kultur und Zivilisation zu bringen. Zeus bestraft die Revolte des Titanen. Er kettet ihn an einen Felsen und schickt ihm jeden Tag seinen Adler, damit der an seiner sich ewig regenerierenden Leber pickt. Viganòs Ballett ist eine auf dem Mythos basierende Allegorie. Prometheus findet die Menschheit in einem Zustand der Unwissenheit und beschließt, sie durch die Künste zu erheben – eine Vorstellung, die den Idealen der Aufklärung entspricht. Apollo befiehlt Amphion, Arion und Orpheus, die Menschen Musik zu lehren; Melpomene und Thalia lehren Tragödie und Komödie und Terpsichore, Pan und Dionysos verschiedene Arten des Tanzes.

Beethovens Ouvertüre schildert den philosophischen Aspekt der Geschichte. Die langsame Einleitung (Adagio) beginnt mit einer Reihe von Akkorden in einer anderen Tonart als der Rest der Ouvertüre. Eine Verletzung der klassischen Harmonielehre, die Prometheus’ Revolte versinnbildlicht. Das energetische und fein gewobene Allegro molto con brio endet mit einer Projektion des berühmten Themas, welches das Ballett zum Abschluss bringt. Die Geschöpfe des Prometheus haben durch die Macht der Kunst zur Zivilisation gefunden.

Ariel Wagner

Übersetzung: Barbara Wunderlich

Symphony No.10 (1st movement) by Ludwig van Beethoven, arranged by Dr Barry Cooper and performed by the Solistes européens, Luxembourg under the direction of Christoph König: © Universal Edition AG (15 mins). The recording was made with the permission of Universal Edition AG. All rights reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance, TV or radio broadcast of this recording prohibited.

Executive Producer: Matthew Cosgrove
Recording Producer and Engineer: Marco Battistella (www.mb-records.at)
Post-Production: Marco Battistella, Clémence Fabre, Ken Rischard
Mastering: Maurice Barnich, Horst Pfaffelmayer (Goldchamber Mastering)
Recording locations: Philharmonie, Luxembourg, 23 November 2009 ('Leonore' Overture), 3 February (Symphonies Nos. 2 & 10) & 20 September (Symphony No.5) 2010, 14 February 2011 (Fidelio Overture), 20 March 2012 (The Creatures of Prometheus excerpts), 8 April (Symphony No.4) & 23 September (Symphony No.7) 2013, 24 March 2014 (Egmont Overture), 16 November 2015 (Symphony No.6), 5 February (Symphony No.3) & 15 October (Symphony No.8) 2018, 18 March (Symphony No.1) & 30 September (Symphony No.9) 2019; Basilica of Saint Willibrord, Echternach, Luxembourg, 11 June 2010 (Coriolan Overture)
Photo of Christoph König © Christian Wind
Design: Paul Marc Mitchell for WLP